



Luis Jover
-96

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXIX
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 735
VII EN EL CICLO

Recital de violonchelo por:

MARIE-ELISABETH HECKER

Al piano

JUHO POHJONEN

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 14 de diciembre

20,15 horas

Alicante, 2010

MARIE-ELISABETH HECKER



Últimas temporadas: En la temporada 2009/10 debutó con la Gewandhaus de Leipzig bajo la dirección de Gerard Korsten; con la Staatskapelle de Berlín con Daniel Barenboim; con la Sinfónica de la BBC con Jiri Belohlavek; con la Filarmónica de los Países Bajos con Jacob Kreizberg; con la de Flandes con Philippe Herreweghe; y con la Nacional Española con Sylvain Cambreling. Esta temporada ha continuado con sus compromisos con grandes orquestas y directores sin olvidar la música de cámara con un repertorio que abarca desde las Suites de Bach hasta la música contemporánea.

Visitó la Sociedad de Conciertos: Esta es su primera visita.

Lo más destacado de su carrera: Nacida en 1987 en Zwickau, como Robert Schumann, con cinco años empezó a estudiar violoncelo teniendo como maestro principal a Peter Bruns.

A los 12 años ganó el Jugend Musiziert y a los 14 el Premio Especial del Concurso Dotzauer de Dresde lo que le permitió estudiar en su famoso Conservatorio. Su éxito internacional le llegó en 2005 al ganar, por primera vez en la historia de este Concurso, todos los premios del Rostropovitch de París con la Sonata de Prokofiev. En 2009 ganó el prestigioso Borletti-Buitoni Trust Award. Ha recibido, además, clases magistrales de Anner Bylsma, Frans Helmerson, Bernard Greenhouse, Gary Hoffman y Steven Issertis

Toca un cello Luigi Bajoni de 1864, uno de los instrumentos más buscados por la nueva generación de solistas y músicos de cámara. Su especial intensidad de expresión ha sido descrita por *"Die Zeit"* como "desgarradoramente triste e instintivamente hermosa".

Destacan sus actuaciones con la Filarmónica de Munich y Thielemann, la Sinfónica de Viena y Fabio Luisi, la orquesta Maryinsky y Gergiev, la Camerata Báltica y Kremer, la Orquesta de París y Janowski, la Sinfónica de Berlín y Buribayev, la Philharmonia con Shelley etc. etc.

JUHO POHJONEN



Esta temporada: Interpretará el *Concierto para piano y orquesta n° 3 de Beethoven* con la Sinfónica de San Francisco con Marek Janowski; y con la Orquesta Philharmonia con Esa-Pekka Salonen, el *Concierto para piano y orquesta en sol mayor de Ravel*; así como el *Concierto para piano y orquesta de Salonen* con las Orquestas Sinfónica de Castilla y León y la Sinfónica de la Radio de Finlandia. Además ha sido seleccionado como uno de los catorce músicos para participar en el programa para jóvenes artistas extraordinarios de la Chamber Music Society Lincoln Center de Nueva York, durante los años 2009 hasta 2012.

Visitas a la Sociedad de Conciertos:

13/01/2009 recital de piano con obras de Haendel, Brahms, y Mendelssohn.

21/12/2009 recital de piano con obras de Mozart, Schumann y Couperin.

Lo más destacado de su carrera: Inició sus estudios en 1989 en la Academia Junior Sibelius de Helsinki donde completó su carrera; además de recibir clases magistrales de pianistas de la talla de Andras Schiff, León Fleisher, Jacob Lateiner y Barry Douglas. Propuesto por Andras Schiff, obtuvo la beca 2009 que concede el Festival de Piano del Ruhr, además de tener en su haber numerosos premios tanto en su país, Finlandia, como en Concursos internacionales en Dinamarca, Suecia y Dublín. El crítico musical del NY Times, Anthony Tommasini, comentó su debut en 2004 en el Carnegie Hall de Nueva York como uno de los conciertos más memorables de ese año en esa ciudad. Además ha ofrecido recitales en Dresde, Hamburgo, Londres (Wigmore Hall), San Francisco, Vancouver, Varsovia, en los Festivales de Lucerna, Savonlinna y Bergen y con orquestas como al Filarmónica de Los Ángeles, la Nacional de Dinamarca, la de Malmö, la de Lahti con la que ha estado de gira en Japón; la de Cámara de Escocia, y las de su país Sinfónica de la Radio de Finlandia y Filarmónica de Helsinki.

PROGRAMA

- I -

J. S. BACH

**Sonata para viola da gamba y clave
núm.1, en sol mayor (BWV.1027)**

Adagio

Allegro non tanto

Andante

Allegro moderato

J. BRAHMS

**Sonata para violonchelo y piano núm.1,
en mi menor, op. 38**

Allegro non troppo

Allegretto quasi minuetto

Allegro

- II -

L. JANACEK

**El cuento ("Pohadka") para
violonchelo y piano**

Con moto

Con moto

Allegro

F. MENDELSON

**Sonata para violonchelo y piano núm.2,
en re mayor, op. 58**

Allegro assai vivace

Allegro scherzando

Adagio

Molto allegro e vivace

JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

Sonata nº1 para viola da gamba y clave en Sol mayor BWV. 1027

La *viola da gamba* es un cordófono de arco, provisto de trastes, ampliamente usado en Europa desde su creación a finales del siglo XV hasta las últimas décadas del siglo XVIII. El modelo más extendido tiene seis cuerdas afinadas por cuartas, un aspecto similar al del violonchelo, una extensión de Re a Re bemol y es tañido tomando el arco palma arriba. Su denominación, de origen italiano, significa «viola de pierna» para contraponerla a la viola convencional, llamada *da braccio* (de brazo) y se justifica porque el instrumento es asido por el músico entre sus extremidades inferiores. Aunque se ha impuesto la expresión italiana *viola da gamba*, el instrumento ha sido denominado también en castellano de otras muchas formas a lo largo de su historia como «violón» (Ortiz, 1553), «vigüela de arco» (Covarrubias, 1611) o «vihuela de arco» (Cerone, 1613). Existe una gran variedad de modelos históricos pese a que la mayor parte de ellos se asemejan en sus características constructivas típicas (diapasón, puente, clavijero etc). El repertorio específico para viola da gamba se creó de un modo consecutivo en los países que se fueron situando en la vanguardia del uso del instrumento. De este modo, los principales autores del XVI proceden de Italia y durante el siglo XVII se produce una gran floración del repertorio en Inglaterra, derivada de la influencia de músicos como John Dowland y Henry Purcell. La escuela francesa de los siglos XVII y XVIII, llevaría al instrumento a su máximo apogeo solista gracias a creadores como Hotman, Sainte-Colombe, Marin-Marais y los Forqueray. El repertorio francés se organizaba habitualmente en forma de suites para viola da gamba, bajo y bajo continuo. En el siglo XVIII trabajan en Alemania sus principales virtuosos como Christian Ferdinand Abel y su hijo Carl Friedrich, escribiendo también para la viola da gamba autores de primera línea como Buxtehude, Telemann y Johann Sebastian Bach. Hasta este último el instrumento (pronto suplantado por el joven violonchelo), había sido un destacado protagonista de la música de cámara, casi siempre como apoyo al bajo continuo, protagonizado por el clave. Es muy posible que a partir de su desarrollo instrumental en Francia y gracias a las suites de Marin-Marais, muy admirado por Bach, este se decidiera a explotar sus recursos y posibilidades de canto dulce y profundo y escribir las sonatas para viola da gamba y clave.

Ningún otro período de su carrera ofreció a Bach tantas oportunidades de desarrollar su capacidad creativa en el campo de la música instrumental como los cinco fructíferos años, entre diciembre de 1717 y abril de 1723, transcurridos en la pequeña residencia principesca de la ciudad de Cöthen. A la edad de 32 años, alcanzada ya la cima como músico profesional, acepta el cargo de *Kapellmeister* (Director de música de cámara) de la corte del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen, logrando con ello una posición que le había sido denegada en la Corte de Weimar. Pese a suponerle abandonar el acostumbrado ambiente luterano de Weimar por el calvinista de Cöthen, en el que apenas tenía cabida la música profana, Bach no tuvo que lamentar ese traslado, puesto que además de la categoría de su nuevo cargo y las favorables condiciones para el desarrollo de su labor creadora, pudo disfrutar, a nivel humano, de un gran reconocimiento a su talento y

un considerable aprecio personal por parte de sus nuevos patronos. Como manifiesta más tarde en una carta, a un amigo de la infancia, su deseo era permanecer allí «*hasta el fin de sus días*».

Con toda probabilidad, fue hacia el año 1720, precisamente en Cöthen, donde Bach compuso sus tres Sonatas para viola *da gamba* y clave obligado (en Sol mayor, Re mayor y Sol menor), clasificadas respectivamente como BWV 1027, 1028 y 1029, tal vez estimulado por la posibilidad de brindar una música propia y en una forma que permitiera un inequívoco lucimiento con ese instrumento de cuerda a dos personajes célebres muy cercanos, su amigo y uno de los grandes ejecutantes alemanes de la viola, Christian Ferdinand Abel, miembro de la orquesta palatina y su patrón y protector en ese momento, el príncipe Leopold, a quien agradaba grandemente el instrumento y hasta lo tocaba con soltura y que se repartían por entonces los atriles de la viola *da gamba* en la orquesta de la corte. No obstante parece que las partituras fueron revisadas en los años de Leipzig, pues el musicólogo alemán Christoph Wolff asegura la existencia de un manuscrito autógrafo de la sonata BWV 1027 de finales de la década de 1730 (época en la que Bach trabajaba con el *Collegium Musicum* de Leipzig).

Aunque presumiblemente antojadas por Bach como una serie, las tres Sonatas BWV 1027-1029 han sobrevivido como piezas separadas y ninguna fuente manuscrita las agrupa. La partitura autógrafa de la **Sonata n° 1 en Sol mayor, BWV 1027**, incluye el título siguiente escrito por el propio Bach: *Sonata a Cembalo e Viola da Gamba*, indicando claramente, como en las de violín, el papel esencial del clave en la pieza, hasta el punto de poder afirmarse que, a veces, aquel tiene preeminencia sobre la cuerda. De esta primera sonata existe también una versión de *Sonata en trío en Sol mayor para dos flautas traveseras y bajo continuo* (BWV 1039) que se ha especulado pudiera tratarse de la auténtica versión original de la pieza, que Bach habría restaurado confiando a la viola *da gamba* la parte de la segunda flauta, a la mano derecha del clave la correspondiente a la primera y a la mano izquierda el bajo continuo. Mediante este sencillísimo procedimiento, se pasa de una escritura de bajo continuo (es decir aquella en la que el compositor ha escrito tan sólo la línea del bajo para la mano izquierda del clavecinista, dejando la «realización» de la mano derecha a su libre albedrío) a una escritura de clave obligado (en la que todas las notas que deben sonar han sido previamente escritas). La obra, tierna al tiempo que quebradiza y bella en su versión de viola de gamba, mejora indudablemente la de dos flautas, de sonoridad más confusa y de calidad tímbrica menos refinada. Las otras dos sonatas de la colección fueron transcritas posteriormente a la muerte de Bach en copias separadas lo que probaría que se trata de adaptaciones realizadas por el compositor de obras compuestas por él mismo en una época anterior, pensándose que la BWV 1028 podría proceder de otra sonata en trío, también para instrumentos melódicos y la BWV 1029 tendría su origen en un concierto. Pese al verosímil origen de estas obras como arreglos o reducciones de sonatas en trío anteriores, se trata de páginas de gran dificultad técnica que exigen unas manos virtuosas para interpretarlas de un modo satisfactorio y requieren gran cuidado en la ejecución para destacar los diálogos entre la mano derecha del clave y la viola. Como quiera que sea, las tres sonatas presentan caracteres de estilo y de escritura bien distintos pues

las dos primeras tienen un esquema *da chiesa* (lento-rápido-lento-rápido) en cuatro movimientos, mientras que la tercera es una sonata *da camera* en tres episodios (vivo-lento-vivo).

En la Sonata n.º 1 en Sol mayor, BWV 1027 el carácter dulce, amable y somnoliento de los tiempos lentos contrasta con el talante un poco rústico de los temas de los tiempos rápidos. Toda la obra está impregnada por una cierta ingenuidad galante de evidente evocación francesa. El primer movimiento, **Adagio largo**, de una arquitectura extremadamente sólida, se basa en un motivo expresivo de gran pureza expuesto por la viola da gamba y el clave sobre el balanceo regular del bajo. El segundo, **Allegro non tanto**, es un amplio fragmento, de rica escritura, en el que Bach practica el arte de la reproducción de manera variada explotando un tema de aire popular desarrollado primero por el clave y después por la viola da gamba. El tercer movimiento, **Andante**, es una página breve, pero palpitante, basada en lentos desplazamientos de arpeggios. En el cuarto, **Allegro moderato**, la sonata llega a su conclusión con una enérgica y alegre fuga que Bach transcribió después para órgano (BWV.1027 a).

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897)

Sonata n.º 1 en Mi menor para violonchelo y piano Op. 38

Un intervalo de veinte años separa las dos obras para violonchelo con acompañamiento de piano escritas por Brahms. Tras su primera visita a Viena en 1862, durante ese verano, transcurrido en la ciudad renana de Hamm, compuso el Quinteto Op. 34 e inició el esbozo de dos primeros movimientos y un Adagio de una sonata para piano y violonchelo que fueron, sin embargo, arrumbados durante algunos años. El disgusto sufrido por no obtener el cargo más anhelado de director de los Conciertos Filarmónicos en su ciudad natal Hamburgo se alivió en parte cuando en la primavera de 1863 le fue ofrecido el puesto de director de la *Singakademie* de Viena, una Sociedad dedicada a la música vocal. Desafortunadamente, su entusiasmo y expectativas no se amoldaban a los de una formación coral por lo que, después de ocho meses, renunció al puesto permaneciendo, no obstante, en la capital austríaca que, a partir de entonces, sería su morada definitiva. El año 1865 fue especialmente doloroso para Brahms al coincidir con la muerte de su madre Johanna Henrika Christiane Nissen el 2 febrero, uno de los acontecimientos más amargos de su vida capaz de marcar para siempre su espíritu sensible y que dejó también huellas significativas en las obras musicales de ese periodo, en el que también ve la luz la primera de sus dos sonatas para violonchelo Op. 38, retomando los dos movimientos iniciales que perfilara tres años antes. Retomada durante el verano en Lichtenthal, un tranquilo suburbio en la periferia de la ciudad balneario de Baden-Baden, la sonata fue, por fin, rematada en el transcurso del otoño-invierno de 1865, probablemente durante un breve alto entre sus numerosos viajes, para descansar en Karlsruhe junto a su amigo el fotógrafo Julius Allgeyer. Como testimonio de gratitud y homenaje a su talento de violonchelista, la obra fue dedicada a su amigo el doctor Josef

Gansbacher, que no había regateado esfuerzos para influir en el nombramiento de Brahms como director de la *Singakademie* y le había sido de gran ayuda en sus primeros tiempos en Viena. Figura singular, hombre de leyes, profesor de canto y excelente intérprete del violonchelo Gansbacher, fue sin duda uno de los más devotos y fieles defensores de Brahms durante su integración en el exclusivo mundo vienés. Pero, junto a la dedicatoria personal al amigo, la partitura era, a la vez, el gesto de reconocimiento hacia un instrumento cuya sonoridad, amplia y cálida, parecía acomodarse con naturalidad a sus características expresivas.

La primera interpretación pública de la sonata tuvo lugar al cabo de seis años, el 14 de enero de 1871 en Leipzig. Se sabe que la presentación oficial en Viena aconteció en febrero de 1874 pero fue la efectuada muchos años después, el 7 de marzo de 1885, por el violonchelista alemán Robert Hausmann, la que obtuvo un éxito más patente y duradero, proporcionando a Brahms la inspiración para componer su segunda sonata para el instrumento.

La razón intrínseca y la actitud por la que Brahms decide tan tarde asumir el riesgo de enfrentarse con un «dúo instrumental» que incluyera el piano reside, tal vez, en que, dada su propensión innata a una desbordante densidad sonora y que las formaciones mayores, constituidas por entre tres y seis intérpretes, le infundían instintivamente una perceptible seguridad, el compositor se consideraba, sin embargo, más vulnerable a la hora de abordar una confrontación entre dos únicos instrumentos sobre todo en aspectos referentes a la estructura, el timbre y la calibración del respectivo peso sonoro. El que, tras mil titubeos, optara en un principio por el violonchelo, muy por encima del violín, delata su preferencia por los sonidos cálidos, densos, bruñidos que, acordes con su espíritu introvertido, constituyen la base de su mensaje poético. De algún modo la decisión también evoca el decisivo precedente de Beethoven, cuyas sonatas para violonchelo, también se anticiparon a las de violín y, en cualquier caso, ambas estuvieron precedidas por destacadas obras de otros géneros. Dentro del equilibrio que logra entre las dos voces, es llamativo el relieve que confiere al piano dejando «cantar» al violonchelo, casi siempre, en el registro medio. Para algunos analistas las sonatas para violonchelo no alcanzan, sin embargo, las altas cotas de las escritas para violín y piano, ni la calidad de otras partituras de cámara, al aludir una «suave intrusión» en primer plano del sonido del teclado e incluso el musicólogo francés Paul Landormy comenta en su biografía de Brahms que las sonatas de violonchelo son obras fogosas, apasionadas, en las que el piano aplasta muy frecuentemente el timbre velado de aquél, al que se le exige una expresividad y un vigor en ciertos registros que excede sus capacidades y, particularmente, al referirse a la Sonata nº 1 Op. 38, le atribuye una cierta banalidad.

Aunque originalmente esta primera sonata iba a tener cuatro movimientos consta únicamente de tres, ya que los esbozos del Adagio previsto en principio fueron celosamente guardados por el músico para una posible segunda partitura y, en efecto, muchos piensan que precisamente este fragmento fue transferido a la segunda Sonata, Op. 99. Al retirar el Adagio previsto en el primitivo manuscrito no hay pues tiempo lento en la partitura final. Los tres movimientos definitivos, además de una escritura de gran sencillez, muestran una lozanía y espontaneidad parejas, una notable simplicidad e idéntica inspiración melódica, por lo que no es

extraño que a la sonata se le adjudicara el sobrenombre de «pastoral». Rigor arquitectónico, sobriedad y limpieza, son en efecto sus rasgos característicos. Excluyendo el *finale*, fragmento cuyo perfil estructural resulta decididamente peculiar, los otros dos tiempos son de una gravedad oprimida por una oscura capa de soledad y están marcados por el sufrimiento, expresado de forma cruda y lúcida. Los pensamientos sobre la muerte se entremezclan con valerosos, pero efímeros, desahogos y los intentos de resignación se entrecruzan con instantes de desconsolado quebranto. A la creación de esta atmósfera singular contribuye también la elección de una escritura añeja, de ascendencia litúrgica y, sobre todo, la incisiva influencia de Bach, más viva que nunca en esta sonata. El movimiento inaugural ***Allegro non troppo*** está en la forma sonata con tres temas compuestos sin una excesiva complejidad y netamente diferenciados que no alterarán el orden inicial de su enunciado ni durante el desarrollo ni en la reexposición. El primero, representado por una idea de carácter elegíaco, heroico y a la vez melancólico, es cantado por el chelo que se impone por su fuerza deslumbrante. El segundo, dramático y rudo, parece más tenso, abrupto y tumultuoso aunque también más rítmico. El tercer tema desarrollado inicialmente por el piano, es melódico, tierno y misterioso. El movimiento central, ***Allegretto quasi minuetto***, enigmático, tiene una forma clásica, con una estructura ordenada y un material temático sencillo. Los pocos momentos de abandono sentimental se encuentran situados en el trío central, de apasionado lirismo donde el violonchelo se distiende en un dulcísimo canto llano. Mención aparte merece el ***Allegro final***, que por lo anómalo de su estructura, de una desbordante plenitud sonora, se aleja intencionadamente del escenario de tanto lirismo y manifiesta un grado de elaboración bien diferente oponiéndose a los dos movimientos precedentes, con los que no comparte ni su simplicidad formal ni su escritura. Se trata de un tiempo en estilo de fuga, encuadrado en la forma sonata, con el que el autor intenta adaptar las rigurosas reglas del contrapunto a un lenguaje subjetivo y personal. El movimiento puede ser entendido como un homenaje a Bach y según algunos, es una clara la referencia al Arte de la Fuga (primer tema del "Contrapunto XIII" n° 1 y n° 2) («fuga en espejo para dos claves»). Un notable carácter experimental, tensión constante, libertad de manejo y fantasía caprichosa, son los puntos fuertes de este excepcional *finale*.

LEOS JANACEK (Hukvaldy, 1854 – Ostrava, 1928)

Pohádka, para violonchelo y piano

Creador visionario, genio operístico, maestro del folclore de su país, Janacek representa tras Smetana y Dvorak la gigantesca fuerza poética que la música checa aportó al siglo pasado. Convencido de la relación existente entre melodía y lenguaje hablado y pionero de un fraseo basado en los ritmos y las cadencias, se propuso crear una música que reprodujera fielmente las inflexiones propias de su lengua originaria. No puede sorprender por ello que una parte importante de su actividad fuera la música vocal, modalidad en la que delineó todas las formas de expresión y que una ópera *Jenufa* represente la primera obra en la que se mani-

festó su talento con toda plenitud. Estrenada en Brno en 1904 hubo que aguardar a su reposición el 26 de Mayo de 1916 para alcanzar el éxito y pasar a ser un compositor reconocido, cuyas más significadas obras maestras se concentran curiosamente en los doce últimos años de su vida. Por esta razón, pese a tener cuarenta y siete años cuando comenzó el siglo veinte, se le considera con acierto como perteneciente a esa centuria.

En relación a la música de cámara, pese a unos débiles intentos en su período de aprendizaje entre 1875 y 1881, debió transcurrir también más de un cuarto de siglo, hasta 1910, para decidir abordarla seriamente y escribir *Pohádka* («El Cuento»), su primera obra acabada significativa, una concentrada sonata para violonchelo y piano en tres movimientos, cuyo epígrafe original estaba basado en un poema épico escrito por el ruso turco Vasíly Zhukóvsky que, en su titulación completa, se describía como la «*Historia del Zar Berendei, del zarevich Iván, su hijo, de las intrigas de Koshchei, el inmortal, y de la sabiduría de la Princesa Marya, hija de Koshchei*». La atmósfera es la de una fábula llena de fantasía y romanticismo: «El Zar Berendei se lamenta de ver cómo envejece sin poder tener junto a él a Iván su hijo recién nacido a quien, en un momento de despecho, había prometido al inmortal Koshchei, Soberano de las Tinieblas. Cuando crece el joven zarevich conoce por su padre el fatal compromiso decidiendo a enfrentarse a Kashchei y afrontar solo el terrible sortilegio. Durante el camino, bordea un lago donde se divierten treinta pequeños patos plateados, extendiéndose en su rivera otros tantos mágicos vestidos blancos apoderándose de uno de ellos. Los patitos nadan hacia la orilla y tras ponerse veintinueve sus vestidos se tornan en bellas doncellas. El trigésimo busca en vano el suyo y cuando finalmente el Zarevich, apiadado, se lo devuelve se transforma inmediatamente en una doncella más hermosa todavía que cualquiera de las otras y que no es otra que la propia hija de Koshchei de la que Iván se enamora de inmediato. Con la ayuda de la juiciosa princesa (que adopta diversos disfraces), el joven lleva a cabo con éxito dos series de tareas a las que es sometido por el Soberano de las Tinieblas. Los amantes escapan entonces a caballo, eludiendo la persecución del hechicero pero no las intrigas de unos vecinos Zar y Zarina, que intentan casar a Iván con su propia hija. La abandonada Princesa Marya se torna, en su aflicción, en una flor azul. Sin embargo la víspera del matrimonio de Iván, un bondadoso anciano la libera del hechizo, Iván la recupera y la devuelve a la felicidad de su casa paterna». Enfocada sobre los dos protagonistas, al lirismo y el ardor de la réplica musical de Janacek a esta historia popular hay que añadir la extraordinaria experiencia camerística y la desbordante imaginación que encierran sus notas.

La obra fue acabada el 10 de febrero de 1910 y estrenada el 13 de marzo en Brno revisándola Janacek en 1923, de acuerdo con determinadas indicaciones de un amigo violonchelista. En esta forma final, *Pohádka* se presentó el 21 de febrero de ese año en el Mozarteum de Praga, editándose también la partitura. La pieza es asimilable a una sonata clásica en tres movimientos, aunque formalmente evoque más a una balada que se adapta mejor a este dúo amoroso. A través del motivo conductor, es fácil identificar en sus notas los diversos episodios y situaciones que se describen sucesivamente en el cuento, en el que queda siempre claro el protagonismo de Iván y Marya. El primer movimiento, **Con moto**, es introduci-

do por el piano en un clima donde se funden encantamiento, emoción y drama. El violonchelo, representa al intérprete, al héroe, al poeta cantor del amor. Su primera intervención es como el primer paso que conduce al zarevich hacia el lago de los patitos, mientras que el piano simula las dulces ondulaciones de sus aguas, estableciéndose después un diálogo entre los instrumentos. El segundo movimiento, también **Con moto** está construido sobre dos células temáticas líricas, animadas de una inagotable energía, en la primera los gigantescos arpeggios del piano amplifican el espectro sonoro transmitiendo la sensación de una fuerza vital. Esta evocación es suspendida brutalmente, reapareciendo entonces, *pianissimo*, el tema inicial del violonchelo. El último movimiento, **Allegro**, introduce inmediatamente el *leitmotiv* del héroe a cargo de la cuerda, con un nítido acento popular ruso que recuerda al Stravinski del ballet *El pájaro de fuego*, escrito también al comienzo de 1910 y con el que tiene más que una superficial semejanza. El conseguir un equilibrio óptimo entre el teclado y la cuerda representa un problema técnico persistente, que aún incomoda a los instrumentistas que abordan esta partitura.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (Hamburgo, 1809 – Leipzig, 1847) **Sonata para violonchelo y piano n° 2, en re mayor, op. 58**

En adición a las obras de música de cámara, las sonatas para violonchelo y piano que escribiera Felix Mendelssohn Bartholdy son, junto a las de Robert Schumann y Frédéric Chopin, una referencia fundamental del repertorio del siglo XIX para instrumento bajo de cuerda. Su aportación a ese dúo instrumental comienza tempranamente, en enero de 1829, poco después de su vigésimo cumpleaños cuando concibe para su hermano Pau, un excelente violonchelista, las Variaciones Concertantes Op. 17. La serenidad del tema evoca quizás los años de dicha de su juventud, rodeado de un privilegiado círculo familiar donde se reunían los más destacados músicos, filósofos, científicos y escritores del momento. Muchas de las composiciones de ese período fueron primero ejecutadas en las reuniones musicales dominicales matutinas, en el amplio salón de verano de su espléndida mansión, capaz de acomodar a varios cientos de invitados.

Cuando escribe la primera Sonata para violonchelo y piano Op. 45 un Mendelssohn más maduro ocupaba una envidiable posición en la vida musical de Europa, como consecuencia de su trabajo como director de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. En una carta al compositor y virtuoso pianista bohemio Ignaz Moscheles fechada el 10 de diciembre de 1838, refiere: «*he compuesto una nueva sonata para piano y violonchelo así como tres cuartetos de cuerda. Te los enviaré. Por favor dame tu opinión libremente; pero asegúrate criticar y decirme lo que debiera haber hecho diferentemente y lo que podría haber hecho mejor*». Por su parte Robert Schumann en su *Neue Zeitschrift für Musik*, realiza un claro y positivo juicio de la sonata en comparación con las composiciones precedentes de Mendelssohn que entre 1839 y 1842 interrumpe la creación de música de cámara abrumado por sus compromisos y el trabajo absorbente en la corte de Berlín,

para la que escribió en esas fechas las músicas incidentales de *Antígona* (1841) y de *El Sueño de una noche de verano* (1843). Según su correspondencia, la **Sonata para violonchelo y piano n° 2 en Re mayor Op. 58** fue comenzada en noviembre de 1842 y terminada en el verano de 1843, cuando además de sus cargos habituales tomó posesión como Director General de Música del Rey de Prusia y Director del Conservatorio de Leipzig, el primer organismo de esta clase en Alemania, a cuya fundación contribuyó de un modo decisivo. La partitura fue dedicada al Conde Mathieu Wielhorski, mecenas ruso, violonchelista aficionado, personaje influyente en el mundo de la música y fundador de varias instituciones de concierto en San Petesburgo, al que hiciera Schumann con su cuarteto de piano el año anterior. La obra se publicó en septiembre de 1843 por Kistner en Leipzig, tocándola en Berlín, el 29 de octubre, Fanny Hensel, la hermana del compositor. El mismo participó en el estreno público en la Gewandhaus de Leipzig, el 18 de noviembre de 1843 con el chelista Karl Wittmann, en un solemne concierto en el curso del cual se tocó el Trío en Re mayor, Op. 70 n° 1 de Beethoven, interviniendo también como viola en su Octeto Op. 20. Cuando Clara Schumann en 1844 interpretó con Mendelssohn ambas sonatas comentó: «*Tocarlas con él es como tocar con un artista*». Un año después el compositor intervino también en la ejecución de la segunda sonata en un concierto en Londres junto con el célebre violonchelista italiano Alfredo Piatti.

Se trata de la única Sonata de Mendelssohn en cuatro movimientos. El ***Allegro assai vivace***, pleno de exuberante alegría, se abre, con vivacidad, con un primer tema de ritmo arrebatado, excepcional para un primer movimiento, que se desplaza hacia un menos robusto segundo asunto, muy lírico, en el que el piano contrapone sus brillantes arpeggios a la escritura muy virtuosista del violonchelo. Los dos siguientes movimientos centrales son de gran originalidad. El segundo un ***Allegretto scherzando*** hace las veces de *scherzo* solemne y muy pulido, de gran encanto, cuyo ánimo suave se acentúa con las notas punteadas del violonchelo. Es un pequeño impromptu con un tema ingenioso que se completa con un elegante trío. El breve ***Adagio*** es una noble meditación religiosa en la que resurge la maestría de los oratorios *Paulus* y *Elías* con un coral que se despliega sobre la extensión del teclado, alternando con un recitativo en el que el violonchelo toma la palabra con una elocuencia evangélica, combinándose finalmente los dos. Se ha pretendido desvelar en este movimiento un conflicto espiritual entre la piedad, derivada de la educación protestante de Mendelssohn presente en el noble coral del piano y un contradictorio sentimiento religioso, considerando su origen judío, representado en el apasionado recitativo del solo del instrumento. Esta página, llena de fervor abrió el camino a otras «meditaciones» instrumentales en las que coral y recitativo se juntan como la Sonata para violín y piano de César Franck. El *finale* es un rondó alegre, ***Molto allegro e vivace***, lleno de ímpetu y de gran virtuosismo con el que concluye la sonata de manera brillante.

Si Vds. son tan amables de sentarse con tiempo en su localidad y procuran que no se oigan diversos ronroneos de bolsos, monederos, pulseras, caramelos, etc., etc., seguro que no añadirán al concierto ninguna nota estridente a las bellísimas interpretadas por Marie-Elisabeth Hecker y Juho Pohjonen, que sin duda, son totalmente suficientes.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 18 de enero 2011
JEAN-IVES THIBAUDET, piano

Avance de programación 2010- 2011

Martes, 25 de enero 2011	VADIM REPIN, violín SERGEI TARASOV, piano
Martes, 8 de febrero 2011	CUARTETO KUCHL
Martes, 22 de febrero 2011	JOANNA MACGREGOR, piano
Lunes, 14 de marzo 2011	BORIS BELKIN, violín GEORGES PLUDERMACHER, piano
Lunes, 28 de marzo 2011	RENAUD CAPUÇON, violín FRANK BRALEY, piano
Jueves, 7 de abril 2011	ORQUESTA DE VALENCIA
Martes, 26 de abril 2011	IGNACIO RODES, guitarra
Viernes, 6 de Mayo 2011	PREMIO DE INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE
Jueves 19 de mayo 2011	ANDRAS SCHIFF, piano
Martes, 24 de mayo 2011	CUARTETO TAKACS con IMOGEN COOPER, piano GRAHAM MITCHELL, contrabajo

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

PARA DAR BENEFICIOS A LOS QUE NI SIQUERA SABEN QUE LOS RECIBEN

Colaborar en la creación de una sociedad más justa y equitativa es más que nuestro trabajo, es nuestra razón de ser. Por eso, durante 2009 nuestras actividades de Obra Social beneficiaron a más de 5.600.000 personas, lo que significa 150.000 más que en 2008. Quizás no todos sepan lo que estamos haciendo, pero nosotros sí sabemos que debemos seguir haciéndolo. Por eso, aquí nos tienes.



C.I.V.E. 27/05/2010

AQUÍ NOS TIENES

 **año
santo
2010**
caravaca de la cruz

 **CAM** Caja
Mediterráneo

